



# Miguilim

revista eletrônica do netli  
volume 6, número 1, Jan.-Abr. 2017

## O DIÁLOGO ENTRE POESIA E PINTURA EM *LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN*



## THE DIALOGUE BETWEEN POETRY AND PAINTING IN *LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN*

Natalia Aparecida Bisio de ARAUJO  
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO”, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [A AUTORA](#)  
RECEBIDO EM 31/03/2017 • APROVADO EM 19/04/2017

---

### Abstract

---

*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, 1913, attracted the attention of European art scene in the early twentieth century, certainly by the revolution in bringing together poetry and painting on a single sheet of paper with length of more than two meters. The text was called "Le premier livre simultané" because among its most striking features is the concept of simultaneity discussed by avant-garde movements of the *avant-guerre* period. This study aims to observe how the set of stylistic and artistic resources, employed in the work, produces meanings simultaneously, by means of a theoretical background based on the aesthetic characterization of the avant-gardes, and more specifically, the simultaneity, which, in *La Prose*, was based mainly on the union between word and image.

---

## Resumo

---

A obra *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, de 1913, chamou muita atenção no cenário artístico europeu no início do século XX, certamente pela revolução que operou ao reunir poesia e pintura em uma única folha de papel com extensão de mais de dois metros. A obra foi apelidada de “Le premier livre simultané”, pois dentre suas características mais marcantes está o conceito de simultaneidade, discutido pelos Movimentos de Vanguarda do período do *avant-guerre*. Este trabalho tem como objetivo observar como o conjunto de recursos estilísticos e artísticos, empregados na obra, dialogam e produzem simultaneamente sentidos, por meio de um embasamento teórico fundamentado na caracterização estética das vanguardas e, mais especificamente, da simultaneidade, que, em *La Prose*, fundou-se principalmente na união entre palavra e imagem.

---

## Entradas para indexação

---

**Keywords:** Avant-garde. Simultaneity. Poetry and painting.

**Palavras-chave:** Vanguardas. Simultaneidade. Poesia e pintura.

---

## Texto integral

---

### INTRODUÇÃO

*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, fruto da colaboração entre o poeta Cendrars<sup>1</sup> e a pintora Sonia Delaunay-Terk<sup>2</sup>, foi publicada em 1913 no periódico *Les Hommes Nouveaux*. O texto verbo-visual constituía-se em uma única folha de papel, que se desdobrava em vinte e dois painéis, com a extensão de mais de dois metros. Ao lado direito da obra, observa-se um longo poema, composto de vários blocos tipográficos, grafados de diferentes cores, com o fundo da página também colorido, acompanhando os tons da pintura de Sônia Delaunay-Terk, à esquerda da obra (Cf. Anexo, Figura 1). O painel, intitulado pela pintora de *Les couleurs simultanées*, era constituído de cores primárias brilhantes e formas visuais semiabstratas. Foram distribuídos 150 exemplares, que alinhados verticalmente atingiriam a altura da Torre Eiffel. A obra foi um sucesso, um grande acontecimento e ganhou espaço em exposições de Paris, Berlim, Londres, Moscou e São Petersburgo.

Devido à configuração de *La Prose*, pintura e poema encontram-se intimamente ligados. Por esse motivo, a composição entre as artes plásticas e literária resulta em um trabalho que explora as possibilidades visuais e gráficas para a construção dos sentidos inerentes à obra.

Diante da relação entre palavra e imagem na obra *La Prose du Transsibérien*, este trabalho tem como objetivo observar como o conjunto de recursos estilísticos e artísticos, empregados tanto no poema como na pintura, dialogam e produzem simultaneamente sentidos.

## FRAGMENTAÇÃO E SIMULTANEIDADE

A experiência verbo-visual realizada por Cendrars e pela pintora Delaunay-Terk foi particularmente revolucionária para as artes da época de sua publicação. Antes mesmo de sua publicação, *La Prose du Transsibérien* impactou o cenário artístico com uma grande campanha publicitária realizada por Cendrars em benefício de seu poema. Muitos panfletos foram distribuídos, divulgando “Le premier livre simultané”. O apelido dado à obra causou controvérsias em meio ao grupo dos futuristas italianos, que pregavam a ideia da simultaneidade em seus manifestos. Apesar de Cendrars e Sonia Delaunay-Terk não se declararem futuristas, a grande provocação foi lançada: o “Primeiro livro simultâneo” nasceu teoricamente desvinculado da agitação dos futuristas e acabou tornando-se o paradigma de essa e das outras Vanguardas Europeias anteriores à Primeira Guerra Mundial.

Já na primeira leitura de *La Prose du Transsibérien*, é possível perceber como se reiteram várias características do conceito de simultaneidade, que, segundo as ideias futuristas, foi tanto uma questão temática, quanto um princípio estrutural e formal. Percebe-se na obra, como o simultâneo está presente estruturalmente em sua composição: pintura e poema unidos, de modo que as possibilidades visuais e gráficas são concomitantemente exploradas para a constituição de sentidos. A simultaneidade também está presente no fato de o texto ter características de poesia e de prosa ao mesmo tempo; no uso das palavras em liberdade do Futurismo, e da colagem.

Ao que se refere ao plano temático, o ideal futurista se apresenta, no poema, pela presença da viagem e do culto à máquina e à velocidade. *La Prose du Transsibérien* é um relato de viagem em que o poeta nos põe a par dos acontecimentos de seu inusitado percurso no trem transiberiano, em companhia da *Petite Jehanne* de France – prostituta de Montmartre que era a equivalente moderna de Joana d’Arc.

A linha férrea Transiberiana, que ligava a Rússia Ocidental à costa do Pacífico, contribuiu para a união de pontos distantes do mundo e permitiu deslocamentos mais rápidos. As distâncias do mundo encurtavam-se, resultando em um novo sentimento: estar em vários lugares ao mesmo tempo. O poeta canta esse mundo moderno, onde as distâncias de encurtaram: “*Le monde moderne/ La vitesse n’y peut mais/ Le monde moderne/ Les lointains sont pas trop loin*”<sup>3</sup> (CENDRARS, 2006, p. 54).

A sensação de simultaneidade dada à viagem nessa obra ainda vai muito além. Quando o poeta relata o deslocamento pelas linhas férreas, busca a totalidade de elementos contemplados sob diversos planos de visão, captados simultaneamente. A realidade documental, o fantástico e a memória se dão ao

mesmo tempo que o deslocamento espacial. A experiência do poeta é fragmentada, pois é vista de diferentes perspectivas: a narração dos fatos da viagem, como a passagem pelas estações e os acontecimentos dentro do trem se dão juntamente com a apreensão do mundo interior do poeta, como suas memórias, sensações e fantasias. Há, assim, uma multiplicidade de imagens, do mundo exterior e interior do poeta, que são a todo tempo justapostas.

Do mesmo modo que a visão do poeta é percebida de diferentes ângulos, contemplamos a pintura de Sonia Delaunay-Terk em suas formas compostas em vários planos geométricos, em linhas que se interceptam, e que remetem, em sua totalidade, a arquitetura de imagens justapostas do poema. No longo painel, há linhas semicirculares que aparecem predominantemente na vertical, o que sugere um movimento do sentido superior da página ao inferior. Essas linhas são interrompidas por outras formas circulares na horizontal, ou por excertos de formas retangulares e triangulares, que interrompem o percurso das linhas no sentido vertical.

Com essa configuração, a obra de Delaunay-Terk remete à visão do poeta que observa várias imagens simultaneamente. Enquanto as linhas sinuosas, que parecem escorrer na vertical, acompanham o desenvolvimento dos versos e o deslocamento do trem durante a viagem, os planos que perpassam essa sequência simbolizam as imagens da subjetividade do poeta, tanto da memória quanto de sua imaginação, que entrecortam o relato da viagem espacial. Tudo se vê concomitantemente e com tamanha velocidade que as “Cores simultâneas” de Sonia Delaunay-Terk expressam bem essa imagem de um todo fragmentado e de inúmeras imagens que saltam aos olhos do poeta.

Além disso, o título *Coleurs simultanées* remete ao contraste entre cores quentes e frias, tons claros e escuros, aplicados concomitantemente. Segundo Richards (1971), as cores, incluindo sua natureza, como saturação, luminosidade e brilho, “[...] excitam reações de emoção com características marcadamente individuais” (RICHARDS, 1971, p. 129). Se duas cores são combinadas, produzem-se relações de harmonia quando há certa compatibilidade recíproca entre ambas, cuja combinação contribui para suscitar certo estímulo. Porém, por outro lado, “[...] as relações de incompatibilidade entre as cores podem também ser percebidas de tal forma que a combinação delas não produz relação ordenada, mas apenas um entrechoque e uma confusão de reações” (RICHARDS, 1971, p. 129). Como na pintura de Delaunay-Terk observa-se o emprego de contrários cromáticos, a “incompatibilidade”, ou contraste entre as cores de naturezas distintas, revela justamente o que Richards evidencia: um entrechoque de reações que reflete o encontro desordenado, no poema, entre a descrição da viagem – do plano de câmara, das imagens vistas pela janela, e da sequência de estações pelas quais o trem passa – e a revelação da interioridade do poeta – de suas memórias, sentimentos e fantasias. Assim como ambos os planos são descritos simultaneamente no poema, a pintura capta igualmente o confronto entre essa multiplicidade de imagens concomitantes.

A visualidade da obra revela a simultaneidade e a fragmentação da visão do poeta não somente pelas formas e cores da pintura, mas também na disposição dos versos na página. O poema é dividido por faixas coloridas que delimitam estrofes ou

pequenos blocos de versos, diferenciados uns dos outros pela tipografia e pela cor da grafia. Essa divisão do poema em blocos contribui para a criação do efeito de sucessão de imagens díspares, dos planos exterior e interior, que se dão simultaneamente.

A pintura, em alguns momentos, revigora a divisão dos blocos do poema e lhe dá mais expressão. O primeiro momento em que as linhas circulares no sentido vertical são interrompidas por formas triangulares conjuga-se diretamente com a temática de um bloco de versos (Cf. Anexo, *Figura 2*).

O poeta narrava os “ritmos do trem”, uma mistura de sons estrepitosos, imagens de passageiros – como o *“L’homme aux lunettes bleues qui se promenait nerveusement dans le couloir et qui me regardait en passant”*<sup>4</sup> (CENDRARS, 2006, p. 49) – e o que se observava pela janela da locomotiva, como as planícies siberianas. De repente, a viagem adentra no domínio afetivo do poeta e ele fala de sua acompanhante de viagem, a Jehanne de France, com profundo lirismo. Descreve-a como uma flor cândida, murcha e franzina. É o *“lys d’argent du poète”*: o lírio de prata era uma moeda do governo de Louis XIV, hoje já sem valor monetário, a não ser pela estima de colecionadores. Assim, Jehanne é um “pobre lírio de prata” – prostituta, pobre e abandonada – mas em quem o poeta pode encontrar algum valor, o sentimental. Por isso, ela se torna “a flor do poeta”.

Nesse bloco, o ritmo dos versos muda e o texto aparece grafado em caixa alta e em cor vermelha. Ao lado, na pintura, destacam-se dois triângulos também em tons vermelhos. A agudez dos ângulos dessas figuras geométricas, entrecortando as formas circulares, assemelha-se com esse momento em que os sentimentos do poeta perpassam a narrativa do trem – *“Du fond de mon cœur des larmes me viennent/ Si je pense, Amour, à ma maîtresse”*<sup>5</sup> (CENDRARS, 2006, p. 50). Essa agudez também revela a intensidade de seus sentimentos.

Posterior a esse bloco, versos seguem sugerindo que o casal de viajantes “divertem-se fazendo amor” – *“Et cette nuit est pareille à cent mille autres quand un train file dans la nuit/Les comètes tombent/ Et que l’homme et la femme, même jeunes, s’amusent à faire l’amour”*<sup>6</sup> (CENDRARS, 2006, p. 50). A imagem do triângulo equilátero, dividido em dois triângulos retângulos, destaca-se dentre as outras formas geométricas. Esse triângulo, partido em dois, sugere a união íntima entre homem e mulher. O poeta e sua Jehanne fundem-se em um. Não é por acaso que os dois triângulos retângulos são de tonalidades diferentes: claro e escuro. Segundo Chevalier, em seu *Dicionário de símbolos*, “o vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico [...]. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto” (CHEVALIER, 1997, p. 944). Assim, o triângulo vermelho-claro representa o macho, o poeta, assim como o vermelho-escuro representa a fêmea, Joaninha. É preciso também enfatizar que Chevalier ainda define o vermelho tanto como a sugestão das pulsões sexuais, da libido e dos instintos passionais, como também a cor consagrada ao amor e à paixão. A coloração dos triângulos na pintura, assim como o vermelho na grafia dos versos, simboliza claramente a união sexual e afetiva, entre o poeta e sua acompanhante de viagem, sobre a qual se lê nos versos. Mais uma vez, percebe-se como os vários significantes – a palavra, a cor e a imagem – unem-se simultaneamente para a construção do significado.



Na obra, outro componente significante muito expressivo é o som, e sua influência reflete-se também na pintura (Cf. Anexo, Figura 3). O verso *“Entends les sonnaillles de ce troupeau galeux”*<sup>7</sup> inauguram um momento de certa desarmonia tanto no poema quanto na pintura. No texto, após a repetida pergunta de Jehanne – *“Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre?”*<sup>8</sup> –, o poeta mostra-se cansado da viagem. Já entediado com os questionamentos recorrentes de Jehanne durante toda a viagem, pede para que ela ouça os barulhos produzidos pelo “rebanho sarnento”: *“Entends les sonnaillles de ce troupeau galeux<sup>9</sup>/ Tomsk Tchéliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune”* (CENDRARS, 2006, p. 44-45). Trata-se de blocos sonoros, que chegam a lembrar a língua russa, porém são significantes desprovidos de significados, que poderiam misturar os ruídos estridentes do trem e os sons das conversas entre os passageiros, no interior da locomotiva. Esse momento de tédio e cansaço não produz somente esses significantes estridentes, mas a sonoridade produzida pelo diabo, que está no piano a tocar com seus dedos retorcidos – *“Le diable est au piano/ Ses doigts nouveaux excitent toutes les femmes”*<sup>10</sup>.

A desarmonia desses sons reflete-se na pintura que insere uma forma retangular que se difere da sequência dada pela pintura. O trecho nos chama a atenção por interromper a continuidade das formas semicirculares que seguiam na vertical, opondo-se à sequência harmônica anterior. Essa desarmonia na pintura reflete diretamente o estado de tédio e ansiedade sentido pelo poeta nesse momento da viagem, em que ela tornou-se “terrível” – *“Ce voyage est terrible”*<sup>11</sup>. O deslocamento espacial para e adentra as fantasias sexuais do poeta, que imagina locais onde o amor seria pleno e ardente. Quando o poema retoma a descrição do deslocamento espacial, retornam as linhas circulares na pintura. O trecho retangular ilustra a internalização da viagem, que perpassa pelas imagens da mente do poeta.

No poema, há outros versos que refletem os sons estridentes e desarmônicos do trem, como *“La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour”*<sup>12</sup>; *“Il y a des cris de sirène qui me déchirent l’âme”*<sup>13</sup>; *“Et les chiens du malheur qui aboient à nos trousses”*<sup>14</sup>. Segundo o poeta, *“Tout est un faux accord”*<sup>15</sup> e o trem em seus trilhos é *“[...] un orage sous le crâne d’un sourd...”*<sup>16</sup>. A diafonia desses “acordes falsos” revela a dissonância entre os diversos sons estridentes produzidos pelo trem.

Essa sensação de sons agressivos mostrada pelo poeta é também interpretada na pintura. O verso *“Des couleurs étourdissantes comme des gongs”*<sup>17</sup> transmite a ideia das “cores estrondosas como gongos”, ou seja, cores que são também “estridentes”. As imagens, pela abstração de suas formas, nos revelam certo estranhamento em um primeiro momento. A incompatibilidade entre as cores, conforme já evidenciado anteriormente, revela uma desarmonia, por não possuir uma relação ordenada e evidenciar “falsos acordes”, ou seja, contrastes fortes entre claro e escuro, cores frias e quentes. Assim, os planos que se entrecortam tanto na vertical quanto na horizontal e revelam essa dissonância do quadro.

Em meio às formas abstratas que se interceptam, revelando a dissonância dos sons do trem e as várias viagens simultâneas do poeta (pela linha transiberiana, pela memória e pela fantasia), aparece no vigésimo segundo painel, finalizando a obra, a torre Eiffel vermelha, interceptada pela roda gigante verde e contornada de laranja. (Cf. Anexo, Figura 4). A *Grande Roue* foi construída para a exposição de 1900

e foi um dos grandes símbolos da imponência da modernidade e da era das máquinas. O último verso do poema ilustra a nova face da Paris moderna, com sua grande torre e roda: “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*”<sup>18</sup> (CENDRARS, 2006, p. 63). A figura é um dos únicos traços figurativos do painel de Sônia Delaunay-Terk e é sugestiva, comparada aos versos que a acompanham.

No texto, o poeta começa seu relato saindo de Moscou rumo ao Oriente. Durante sua viagem, apresenta as estações pelas quais passa, de modo que o leitor pode acompanhar o deslocamento realizado pelo mapa da linha transiberiana que precede o poema. Finalmente, chega à última estação, Kharbine, na região da Manchúria. O bloco de versos a seguir, que aparece em laranja, relata o momento do desembarque: “*Tsitsikar et Kharbine/ Je ne vais pas plus loin/ C’est la dernière station/ Je débarquai à Kharbine comme on venait de mettre le feu aux bureaux de la Croix-Rouge/ O Paris*”<sup>19</sup> (CENDRARS, 2006, p. 61). Uma inexplicável Paris aparece, o que destrói todas as referências geográficas até então estabelecidas.

Depois de destacar referências precisas da realidade, nos citar estação por estação por onde passou, e nos relatar sua viagem com ênfase no tempo presente, o poeta nos transporta novamente para Paris, provavelmente o local de onde não saiu e do qual estaria relembrando suas reminiscências. A Manchúria, local do desembarque, transforma-se em espaço da memória, que ainda estremece como “um ventre em um parto”; assim como todo o relato do poema reflete as lembranças de uma viagem<sup>20</sup>.

O fato do único traço figurativo da pintura ser a Torre Eiffel interceptada pela roda gigante revela a referência espacial do único lugar concreto onde o poeta esteve. É o tempo-espaço da realidade. Os espaços relatados anteriormente são os vários fragmentos de memória e do pensamento do poeta, dados simultaneamente e, por isso, tão distorcidos e fragmentados na pintura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar dos autores da obra negarem a ligação de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* à discussão movida pelos manifestos de Vanguarda do avant-guerre, seria impossível separarmos a obra dos Movimentos que agitaram o início do século XX. Em *La Prose*, a simultaneidade ilustra a maior característica do trabalho: a apreensão dos diversos significados imanentes que se constroem simultaneamente. Na obra, as imagens criadas pelo poema são representadas pela pintura: a intersecção de formas geométricas fragmentadas representa, no poema, a descrição da viagem pela linha transiberiana, que justapõe a realidade documental, a memória e a fantasia concomitantemente.

A experiência do poeta é fragmentada e vista sob diversos planos de visão, sendo-nos transmitida desde a observação do plano de câmara do trem e das imagens vistas pela janela até as visões do subconsciente do poema que advêm à sua percepção. Do mesmo modo que essas viagens são descritas simultaneamente, a visualidade da composição dos versos na página, com suas faixas coloridas, nos sugere a multiplicidade dessas imagens captadas pelo poeta. A pintura, em suas

formas apresentadas em planos geométricos e em linhas que se entrecortam, propõe a arquitetura de imagens justapostas do poema.

Poema e pintura sobressaem ao domínio imagético e atingem à audição pela reprodução de sons que refletem os ruídos do transiberiano em seu deslocamento: no poema, pela expressividade do estrato fônico, e, na pintura, pela capacidade musical da justaposição de formas e de contrários cromáticos, criando uma espécie de ritmo vibrante.

Em *La Prose du Transsibérien*, palavra e imagem dialogam e produzem simultaneamente sentidos, de modo que a composição de ambos constrói uma significação singular. Poema e pintura tornam-se inseparáveis.

## Notas

<sup>1</sup> Nascido em 1887, em Chaux-de-Fonds na Suíça, Blaise Cendrars foi um grande escritor francófono ligado aos Movimentos europeus de Vanguarda. Começou a carreira escrevendo poesia e, em dado momento, abandonou o gênero e passou a publicar obras em prosa. Além de vanguardista, Cendrars é conhecido por seu cosmopolitismo, pois viajou por todo o mundo e transmitiu suas experiências em suas produções artísticas.

<sup>2</sup> Nascida em 1885, na Ucrânia, Sonia Delaunay-Terk e seu marido Robert Delaunay foram pintores vanguardistas fundadores do Orfismo, movimento intitulado por Apollinaire. Segundo o poeta francês, surgia um novo movimento no interior do Cubismo, em que algumas obras evidenciavam uma fragmentação maior por meio da cor. O Orfismo renunciava o objeto reconhecível e comunicava as emoções por meio da forma e da cor, tal como Orfeu o fez por meio da pureza de sua música.

<sup>3</sup> “O mundo moderno/ A velocidade tem influências mas/ O mundo moderno/ O distante não é tão longe” (tradução nossa).

<sup>4</sup> O homem de óculos azul que caminhava nervosamente no corredor e que me fitava enquanto passava”. (tradução nossa)

<sup>5</sup> “Do fundo do meu coração lágrima vêm/ Se eu penso, Amor, em minha amante” (tradução nossa).

<sup>6</sup> “E esta noite é parecida a outras cem mil quando um trem segue na noite/ – Os cometas caem –/ E em que o homem e a mulher, mesmo jovens, divertem-se fazendo amor” (tradução nossa).

<sup>7</sup> “Escute os chocalhos deste rebanho sarnento” (tradução nossa).

<sup>8</sup> “Diga, Blaise, nós estamos bem longe de Montmartre?” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “Escute os chocalhos deste rebanho sarnento” (tradução nossa).

<sup>10</sup> “O diabo está no piano/ Seus dedos retorcidos excitam todas as mulheres” (tradução nossa).

<sup>11</sup> “Esta viagem é terrível” (tradução nossa).

<sup>12</sup> “O clarinete o pistão uma flauta azeda e um tambor ruim” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “Há gritos de sirene que me rasgam a alma” (tradução nossa).

<sup>14</sup> “E os cachorros da desgraça que latem para nossas malas” (tradução nossa).

<sup>15</sup> “Tudo é um falso acorde” (tradução nossa).

<sup>16</sup> “[...] uma tempestade no crânio de um surdo” (tradução nossa).

<sup>17</sup> “Cores estrondosas como gongos” (tradução nossa).

<sup>18</sup> “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução nossa).

<sup>19</sup> “Tsitsikar e Kharbine/ Não vou mais longe/ É a última estação/ Desembarquei em Kharbine como se acabássemos de atear fogo nos prédios da Cruz-Vermelha/ Oh Paris” (tradução nossa).



<sup>20</sup> “*Là-bas en Mandchourie un ventre tressaille encore comme dans un accouchement/ Je voudrais/ Je voudrais n’avoir jamais fait mes voyages/ Ce soir un grand amour me tourmente/ Et malgré moi je pense à la petite Jehanne de France./ C’est par un soir de tristesse que j’ai écrit ce poème en son honneur*” (CENDRARS, 2006, p. 62). “Lá na Manchúria um ventre ainda estremece como em um parto/ Eu gostaria/ Eu gostaria de nunca ter feito minhas viagens/ Esta noite um grande amor me atormenta/ E contra a minha vontade eu penso na Joanhinha da França/ Foi em uma noite de tristeza que eu escrevi este poema em sua honra” (Tradução nossa).

---

## Referências

---

CENDRARS, B. **Du monde entier au coeur du monde au coeur du monde**. Paris: Gallimard, 2006.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK, Sonia. **La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France**. Disponível em:

<<http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/btrtranssiberienz.html>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. 2. ed. Tradução de Rosaura Eichenberg, Flávio Oliveira e Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.

## ANEXOS

**Figura 1** – *La Prose du transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, de 1913  
(CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 2015, não paginado)



Figura 2 – Trecho de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, de 1913

(CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 2015, não paginado).





**Figura 3 – Trecho de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, de 1913  
(CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 2015, não paginado).**



**Figura 4 – Trecho de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, de 1913**  
(CENDRARS; DELAUNAY-TERK, 2015, não paginado).





---

### Para citar este artigo

---

ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. O diálogo entre poesia e pintura em La prose du transsibérien. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 1, p. 241-254, jan.-abr. 2017.

---

### A autora

---

**Natalia Aparecida Bisio de Araujo** é mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Possui Bacharelado e Licenciatura plena em Letras, com habilitação em Português e Francês pela mesma instituição. Este trabalho realizou-se sob o financiamento do **CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico**.